

**Oliver Fahle**

## **Televisualidade segundo Glauber**

### **1. Entre o cinema e a televisão**

Glauber Rocha é conhecido principalmente como cineasta do Cinema Novo. A maior parte dos estudos correspondentes tem seu foco voltado para as grandes obras dos anos 60, em especial *Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil 1964) e *Terra em transe* (Brasil 1967). É raro que o olhar recaia sobre os trabalhos que Glauber produziu para a TV entre 1979 e 1980. Em 1979, seguindo a esteira da abertura democrática no Brasil, Fernando Barbosa Lima criou o programa *Abertura*. Vários cineastas e artistas brasileiros participaram do projeto. O objetivo era fazer um programa de TV criativo e inovador, que fosse ao mesmo tempo jornalismo e intervenção artística. Através da televisão esperava-se alcançar públicos de diversas camadas. Glauber foi uma das figuras mais importantes do *Abertura* e produziu vários ensaios jornalísticos com duração de 2 a 10 minutos, principalmente entrevistas e declarações políticas.

Até o momento quase não há estudos sobre esses filmes jornalísticos de Glauber. De grande importância é com certeza o livro de Regina Mota *A épica eletrônica de Glauber. Um estudo sobre cinema e TV* (Mota 2001). Mota relaciona os trabalhos de Glauber para a TV com seus filmes e conceitos artísticos, principalmente da década de 60, mas que ele continuou a desenvolver nos anos seguintes. A proposta fundamental desta análise se deslocará um pouco disso, afastando-se a princípio da obra de Glauber. Num primeiro momento, pretendo me deter na relação entre cinema e TV, principalmente o aspecto histórico. Minha tese é que o cinema moderno pode se desenvolver, entre outros aspectos, a partir do momento em que a televisão surge como mídia concorrente, impulsionando-o a reflexões sobre a estética midiática, reflexões estas que aparecem não apenas em Glauber Rocha, mas também em outros protagonistas do cinema moderno, como Jean-Luc Godard, Wim Wenders e Alexander Kluge. Em outras palavras: sob determinados aspectos, enquanto cine-

asta moderno, Glauber já fazia TV desde sempre, porém, utilizando o cinema como meio de comunicação. Por isso mesmo, não surpreende que todos os diretores acima citados (poderíamos acrescentar outros), tenham trabalhado mais tarde para a TV e o continuem fazendo até hoje.<sup>1</sup> A estética televisiva, principalmente desses cineastas, está diretamente relacionada com o cinema, porém, não no sentido de eles terem feito programas televisivos artísticos ou melhores, mas porque a estética cinematográfica criada por eles seria inimaginável sem a televisão. Assim, na primeira parte pretendo descrever, em linhas gerais, o desenvolvimento do cinema moderno a partir do avanço midiático da televisão.

Na segunda parte pretendo analisar mais profundamente alguns dos trabalhos de Glauber para a televisão, de modo a explicitar o entrelaçamento entre a estética do cinema e da TV, mas também as diferenças entre cinema e televisão em sua obra, diferenças estas que estão relacionadas ao desenvolvimento do seu pensamento midiático. Conforme a tese proposta nesta segunda parte, a TV não era uma exceção para Glauber, mas ao contrário: por algum tempo foi um meio que ofereceu terreno fértil para a realização de suas ideias, talvez até mesmo com maior sucesso do que o cinema.

## 2. O que é uma imagem?

Sem dúvida, o cinema se transforma nos anos 60. Uma transformação que não deve ser vista apenas como um impulso estético de uma nova geração de cineastas. Essa postura é uma reação à nova situação midiática, na qual o cinema vai perdendo cada vez mais para a TV o seu lugar de mídia audiovisual mais importante. É possível analisar sob diferentes aspectos a cada vez mais complexa relação entre essas duas mídias: no sentido em que a TV assume agora com frequência o papel de produtor, tornando assim grande parte cinema moderno economicamente viável (Schanze 1998), ou no sentido em que o cinema permite o surgimento de novos dispositivos e assim, também novas possibilidades estéticas, como, por exemplo, a tela grande e o

---

1 Alexander Kluge trabalha até hoje como produtor de TV (Schulte / Siebers 2002).

desenvolvimento das cores, acrescentando dimensões que a televisão não alcança (Engell 1992: 194-198). Eu gostaria de me deter agora num pequeno, porém importante aspecto do desenvolvimento estético do cinema e da TV, mais precisamente, o desenvolvimento das imagens. O parêntese principal entre a TV e o cinema moderno é o questionamento do conceito de imagem, que ficara até então em segundo plano, principalmente no cinema de narrativa clássica. Para conseguir uma definição mais exata, deve-se antes de tudo questionar o que caracteriza uma imagem afinal. Quando é possível falar em imagem? De forma resumida, podemos assinalar aqui três aspectos.

Primeiro: as imagens sempre estão relacionadas de alguma forma com a ideia de representação. As imagens sempre visualizam algo que está ausente. A ausência do objeto que está sendo visualizado é um pré-requisito indispensável para que se possa falar em imagem. Se este objeto que aparece na imagem estivesse presente na integridade de sua realidade física e psíquica, então já não se trataria de uma imagem deste, mas do próprio objeto.

Segundo: imagens devem ser sempre compostas e emolduradas. Uma imagem se define por colocar limites entre ela e o que não é imagem, ou seja, o seu entorno. Ela também apresenta uma composição, não importa o quão discreta ou nebulosa esta seja. Todos os exemplos da arte moderna que trabalham com a transposição de molduras ou com a ausência de composição, confirmam, justamente por isso, a impossibilidade de ignorar esses dois elementos. Para descrever a pretendida operação de criar molduras, a teoria do cinema tornou importante o conceito de enquadramento. O enquadramento abrange não apenas o necessário, porém, em última análise, arbitrário processo de emolduramento, mas o seu manejo consciente enquanto procedimento estético.

Terceiro: Cada imagem tem que dispor de uma estética. Uma estética não no sentido de ter que seguir uma orientação estética convencionalizada (realista, surrealista, moderna, etc.), mas no sentido de uma operação elementar que diferencia entre o visível e o não-visível. Tudo o que é visível remete à não-visibility de um outro, toda visualização é uma subtração do mundo visível. No que diz respeito ao filme e às imagens em

movimento, introduziu-se o conceito do *hors-champ*, para destacar a construção do visível a partir do não-visível.<sup>2</sup> Segundo Gottfried Böhm, pode-se, no entanto, apontar também uma diferença elementar entre figura e plano de fundo, que só aparece quando a materialidade da imagem não se concentra em suas figuras, mas quando o tema é o surgimento das figuras a partir da imagem de fundo (Böhm 2007: 208-209), como é o caso de *Blow up* (Grã Bretanha-Itália-EUA 1966) de Michelangelo Antonioni, que faz uma abordagem diretamente a partir da fotografia. A imagem moderna na pintura, fotografia e filme traz uma frequente experimentação com as diferenças entre a materialidade da imagem (por exemplo, a tela, a granulação, a luz) e a construção figurativa. É possível que outras definições sejam necessárias, mas aqui são suficientes estas especificações para analisar mais detalhadamente a questão da imagem através do cinema e da TV.

### 3. As fronteiras da imagem na televisão e no cinema moderno

Todos os três elementos são, portanto, de grande importância para a estética do cinema e estabelecem — segundo nossa tese — uma diferença com a televisão, que desafia esses elementos e os estrutura de forma nova, principalmente no que diz respeito a programas relacionados com atualidades, jornalismo e transmissões ao vivo. É claro que há também na televisão formatos ficcionais, em grande quantidade até, porém a especificidade do meio concentra-se na produção de atualidades e nos formatos estruturados na transmissão ao vivo ou que o aparentem, incluindo aqui o noticiário.<sup>3</sup> As três definições de imagem talvez não cheguem a se tornar obsoletas se aplicadas à televisão, mas são marcadas como operações limítrofes. Se a TV ainda produz imagens, então, na melhor das hipóteses, no limite da não-imagem.

---

2 Uma boa idéia de *hors-champ* pode ser encontrada em: Adachi-Rabe 2005.

3 É como argumenta, a meu ver de maneira convincente: Machado 2000: 125-140.

Em primeiro lugar, a TV não é um meio de representação, já que em sua modalidade ao vivo não afasta a realidade, e sim a produz ao mesmo tempo em que constrói a si mesma. É claro que o objeto na imagem está sempre ausente, mas ele só se constitui no momento em que a própria imagem é produzida. Sendo assim, Karlheinz Lüdeking, por exemplo, afirma que a televisão não é um meio de documentação (como o cinema), e sim um meio de transmissão.<sup>4</sup>

Em segundo lugar, a televisão trabalha com molduras, é verdade, mas não com enquadramentos, já que não é a estética, e sim o valor informativo o fator decisivo para o meio. A TV não tem a intenção de narrar, mas de informar ou documentar, e eventualmente, até ilustrar. Ninguém assiste a uma transmissão ao vivo ou a imagens do noticiário por causa do seu enquadramento ou composição.

Definitivamente, a televisão não é mais um meio de imagem, porque não tem a intenção de criar imagens, mas de, segundo a minha proposta, torná-las visíveis. A TV não produz imagens para tematizar a relação entre o visível e o não-visível, como faz o cinema com a construção do *hors-champ*. O *hors-champ* é uma parte decisiva da imagem cinematográfica porque define primeiramente o que na imagem é visível em relação ao que está ausente e excluído. Nada disso ocorre na televisão. Não há um *hors-champ* porque a montagem é algo amplamente arbitrário, no melhor dos casos, indômito e descontrolado ou convencional e standardizado, e às vezes, paradoxalmente, as duas coisas ao mesmo tempo (intensificado pelo controle remoto, que permite inúmeros saltos pelo mosaico do visível) (Fahle 2006: 190-208).

O cinema moderno pode ser entendido, entre outras coisas, mas sem certa importância, como abordagem de um conceito de imagem que, através da televisão, foi se enfraquecendo. Teorias do cinema moderno muitas vezes ressaltam que este já não mantém a realidade ficcional do cinema clássico — também chamada de *diegese*. O que é entendido como uma reação à unidade ficcional do cinema clássico. O cinema moderno que-

---

4 Karlheinz Lüdeking afirma simplesmente: «A televisão não produz imagens», somente aparições furtivas (Lüdeking 2006: 278).

bra essa unidade e expõe o próprio fazer filmico, revelando na exibição do mundo exterior sua própria construção (Engell 2005: 9). A quebra na ficcionalidade da narrativa é a entrada do documental no cinema moderno. Youssef Ishaghpour conclui (Ishaghpour 1996: 73):

A partir do momento em que tudo o que aparece no filme não é mais formado pela ficção, que é o que expressa o sentido do mundo, mas a própria ficção passa a ser parte do mundo, aumenta então a quantidade de fissuras no todo fechado.

Vista dessa forma, a mistura entre documento e ficção passa a ser uma característica decisiva do cinema moderno, que, porém, não foi descoberta por ele e sim criada pela TV. É a TV, que ao menos quase tanto como o cinema, apaga essas diferenças. A televisão coloca imagens no mundo que não mais se submetem à diferenciação até então vigente entre ficção e documento. As imagens fogem à essa diferenciação, já que é justamente por causa dessa propagação indiferenciada na e pela TV que elas ganham um status intermediário entre documento e ficção. Através da utilização massiva de imagens na TV, o material documental (do jornalismo, das notícias, dos reality-tv e das transmissões ao vivo) adquire ficcionalidade. A diferenciação entre documento e ficção não surge a partir da diferença «verdadeiro/falso» ou «real/não-real», mas ao longo da diferença «realidade filmica/não-filmica» ou então «realidade indisponível (documental) / construída (ficcional)». A última diferenciação citada perde sua validade porque as imagens da TV não têm mais uma posição clara quanto ao seu status de imagem (*Bildhaftigkeit*). Afinal, daí vem a constante suspeita de manipulação de que a televisão é alvo (Luhmann 2005: 77), mas que por seu lado, só faz perdurar as antigas diferenciações, que a própria televisão suspendeu.

Nos anos 60, o cinema documentário teve que se ocupar justamente desse problema, e viveu uma importante fase teórica. Direct Cinema e Cinema Vérité se ocupavam ambos com a teoria da mistura de aspectos documentários e ficcionais no filme. Especialmente esclarecedor são as afirmações teóricas que Jean-Louis Comolli apresenta ao escrever em 1969 um texto decisivo sobre o Direct Cinema. O Direct Cinema, com sua referência à reportagem atual com câmera de mão e som

direto está estreitamente relacionado com a atualidade e o jornalismo da TV. Comolli diz inclusive (Comolli 1998: 233):

Não há um mundo pré-filmico, a partir do qual o aparato cinematográfico pudesse se constituir e que se referisse ao cinema; o que existe é exclusivamente um mundo filmico que através do filme e no filme, é criado simultaneamente e em conjunto com a produção cinematográfica. A divisão tradicional entre «enredo para filmar» e «enredo do filme» se desfaz no «enredo filmado».

Aqui talvez seja necessário precisar brevemente o que significa a afirmação de que o «enredo para filmar» e o «enredo do filme» se desfazem. Não se deve confundir desfazer-se com sintetizar, não há intenção dialética. Trata-se muito mais da diferença entre «enredo para filmar» e «enredo do filme», ou seja, entre documentação e ficção, questionada no caso do Direct Cinema. A colisão dos dois enredos (ou ações) e seu mútuo atravessamento é o interessante nessas novas constelações midiáticas. Esse processo de colisão e atravessamento eu gostaria de chamar de acontecimento. Um acontecimento toma corpo quando a imagem da realidade e a realidade da imagem se encontram num movimento contingente não determinado. Essa colisão é então o primário, o não-ludibriável. Por isso não existe mais um mundo pré-filmico «puro», já que este não acontece mais no olhar externo ao filme (um mundo pré-filmico deve, porém, continuar sendo teoricamente considerado, de outro modo não é possível a existência do cinema documentário). Resta apenas a relação entre «enredo para filmar» e «enredo do filme». Isso, porém, não apenas no Direct Cinema, trata-se de uma forma ressaltada também na televisão, especialmente na televisão ao vivo — e por isso classificada por Stanley Cavell (Cavell 1984: 257) também como *monitoring*. *Monitoring* caracteriza, analogamente à câmera de vigilância, a qualidade da TV, imagens mostradas como puro acontecimento, sem um objetivo estético, sem enquadramento e composição (ao contrário do *viewing*, que descreve um uso da imagem num sentido estético citado acima e é mais cinematográfico do que televisivo).

O acontecimento e o *monitoring* são inovações decisivas das mídias visuais nos anos 60, do cinema documentário e da TV. Justamente por isso tornam-se interessantes também para o cinema de ficção, podendo ser reencontradas ali enquanto re-

flexão estética em grande parte do cinema moderno (ou seja, em Glauber, Godard, Antonioni, Wenders, Kluge, entre outros). Para elas vale: não há um mundo pré-fílmico, somente enredos filmados. Ficção e documento representam uma fronteira que se desloca constantemente, eles são, para usar uma expressão de Gilles Deleuze (Deleuze 1991: 194-196), «Simultaneidade e inseparabilidade da diferença».

#### 4. Glauber Rocha e a televisão

O cinema moderno é, entre outros<sup>5</sup>, uma reação ao fato das imagens terem perdido a sua ordem natural aparente. Ele reage à representação massiva do cotidiano através de imagens com um questionamento radical da sequência e conexão de imagens. Ele mistura imagens de diferentes procedências para questioná-las sob a ótica da teoria do conhecimento, ou seja, de acordo com suas dimensões semióticas, fenomenológicas, iconográficas e culturais.

E exatamente assim, se mostram as imagens em *Terra em transe*. A procura do protagonista por um conhecimento puro, à direita ou à esquerda, Díaz ou Vieira, política ou poesia, massa ou povo, História de uma perspectiva dos de baixo ou dos de cima, é interessante principalmente porque se trata da procura pelas imagens certas; porque essa procura não tem mais como existir externamente às imagens. Não há uma realidade que possa ser alcançada fora das imagens. Internamente, porém, há, da mesma forma, apenas o âmbito da conexão, das relações, dos encadeamentos, porque já não há mais uma imagem que possa ser definida como «correta». O protagonista procura então a verdade, mas ele vagueia e se desespera através das imagens e dos diversos regimes imagísticos. As imagens colidem brutalmente umas nas outras ou se fundem imperceptivelmente, elas são não-pessoais, não-atribuíveis, não têm início ou fim, apenas um meio em expansão e descentralizado — como a televisão, que não mais reúne imagens em torno de ideias assinaladas (por

---

5 É claro que é possível encontrar outros motivos para o surgimento do cinema moderno. No que diz respeito ao cinema brasileiro, Ismail Xavier, por exemplo, aborda os motivos sociais, culturais e políticos (ver: Xavier 2001).



exemplo, em torno do protagonista ou do sujeito, da História, da nação, do amor, etc.). A TV aparece em *Terra em transe* de forma, porém, direta, isto é, na forma da TV Eldorado, que faz uma sátira mordaz ao ditador Díaz. Sem contar o fato de no filme a televisão ser colocada como uma mídia de crítica ao poder (incomum até hoje), também é interessante ela aparecer inesperadamente entre as outras sequências. Não são dados mais detalhes sobre a TV Eldorado, onde ela está, seus motivos, seu contexto permanece indefinido.

Minha tese é que os trabalhos de Glauber Rocha para a televisão estavam influenciados principalmente por isso, a construção de acontecimentos no sentido citado acima. Enquanto mídia da atualidade, a televisão é excepcionalmente adequada para a dramatização de incidentes cotidianos. Glauber procura nisso o encontro entre o filmado (muitas vezes ele mesmo) e o que pode ser filmado. Daí é possível classificar seu procedimento em duas formas:

Primeiro: O acontecimento é o próprio Glauber. Ele se coloca no centro das atenções e vê a si mesmo, ou seja, o seu discurso como acontecimento. Trata-se de um monólogo performático.

Segundo: O encontro se transforma em acontecimento. Glauber entrevista pessoas e não se coloca em segundo plano enquanto entrevistador, ao contrário, coloca a si mesmo no centro da imagem, de modo a provocar um encontro intenso. Nesse sentido, deve-se comentar dois exemplos.

Há a pequena matéria *Máscaras*, na qual Glauber coloca diversas máscaras em seu assistente Severino, enquanto polemiza sobre a decadência do cinema brasileiro (Severino, através das máscaras, se transforma de um homem do povo, em Drácula, Calígula ou super-homem).<sup>6</sup> Em primeiro lugar, chama a atenção o uso idiossincrático que Glauber faz da TV. Para ele, a questão principal é o seu próprio discurso. Esse discurso, porém, tem diversas dimensões, tanto em relação ao discurso como ao conteúdo. O discurso é ao mesmo tempo a ação. Isso fica claro através dos gestos amplos, da emotividade, das diversas nuances deste. No aspecto discursivo, Glauber deambula

---

6 O texto se encontra em: Mota 2001: 220-222.

por diversos formatos: o polêmico, o cínico, o histérico, o irônico, o crítico. Dentro da fala, há no que diz respeito ao conteúdo, um flow discursivo<sup>7</sup>, no qual se intercambiam diversas formas de discurso, seja num revezamento, seja misturando-se umas nas outras. Semelhante à forma como foram descritas as imagens no cinema moderno, aqui as formas discursivas se atravessam mutuamente sem que seja possível definir um formato dominante. O discurso é um acontecimento, é acompanhado por uma espécie de mascarada espontânea de Severino (para Glauber, o retorno da figura do homem do povo, que na realidade, o assiste, sem que ele próprio possa falar). A mascarada, mais especificamente, o desmascaramento das relações vigentes é um ponto de referência do conteúdo glauberiano, ao dar cada vez novas máscaras a Severino. Regina Mota afirma (Mota 2001: 152): «O diretor abusa da multiplicação dos sentidos e arruinamento da imagem. Aqui, forma e conteúdo são indiscerníveis e levam menos à clareza, mais à inquietação.» Realmente, ao seu discurso segue uma espécie de mascarada, na qual vários estilos de expressão se mascaram ao mesmo tempo. O formato discursivo de Glauber é colocado de forma a desconstruí-lo. Ele desconfia do próprio discurso, que ao ser pronunciado, imediatamente é dominado por um outro discurso.

A fala de Glauber se coloca contra o discurso vigente da televisão, que obedece a um princípio de aparente transparência. Ele quer falar e fazer barulho contra isso. Ele não discute o assunto, mas que abafá-lo ao tornar-se ele mesmo audível. Seu discurso é sempre ao mesmo tempo barulho, uma tentativa de elevar e enfraquecer da própria voz e daquilo que pode ser ouvido. Glauber tem como objetivo uma diversidade de discursos, uma importante contribuição para a redemocratização (inclusive da TV). Mas ele experimenta também com o discurso enquanto fenômeno midiático, como ressoar de algo que pode se tornar mais alto ou mais baixo, polêmico ou pensativo. Então, o que num primeiro momento surge como uma encenação de si próprio, revela-se uma experimentação com as possibilidades

---

7 Flow no sentido dado por Raymond Williams, que, com essa expressão descreve formas dominantes de transmissão, que não se atêm mais a delimitação, mas sim a uma apresentação fluida entre diversas partes do programa (Williams 1975, principalmente o capítulo 4).

da TV e como crítica de seu uso de forma unilateral, menos enquanto programa do que desprogramação.

O segundo programa a ser analisado aqui é a entrevista com o garoto da favela, Brizola (nome de um político conhecido), na rua, perto da favela Dona Marta em Botafogo. Aqui a TV desenvolve as qualidades especiais de uma transmissão ao vivo, da forma como elas são descritas no Direct Cinema por Comolli e no monitoring por Cavell. Glauber e Brizola se encontram na rua, em um espaço aberto entre a favela e a cidade. Glauber faz uma série de perguntas, dando prioridade a questões políticas do presente, que Brizola mal consegue responder. Por isso a entrevista fracassa logo de início, a relação entrevistador/entrevistado é assimétrica. Mas justamente esse fracasso é também o sucesso dessa conversa, já que se distancia do formato usual de uma convivência respeitosa e sensível. Na nova TV desde os anos 80 tornou-se normal expor pessoas nos *talkshows*. Mas a conversa entre Glauber e Brizola trata justamente do silêncio entre o intelectual e o morador da favela. Expõe o intelectual da mesma forma crítica, risco que Glauber resolve correr.

Não se trata nessa entrevista tanto de uma verdade para além da conversa, mas de uma confrontação direta. Está em disputa a força explosiva da conversa. Esta, aliás, pode ser interrompida a qualquer momento, como por exemplo: duas mulheres passam de carro, são abordadas rapidamente por Glauber, e, sem entender a situação, seguem em frente. Nesta situação, mas também na entrevista fracassada segundo os conceitos televisivos, são justamente os estorvos que passam a primeiro plano, os mesmos estorvos que são uma característica das transmissões ao vivo. Aqui as aberturas entre as representações tornam-se visíveis. O próprio visível torna-se visível — não mais como uma unidade de enquadramento, que chamamos imagem, mas como desaparecimento dos limites entre o filmado e o a ser filmado. Na televisão, pode-se resumir, aplica-se a estética da imagem do cinema moderno, enquanto um procedimento que foi primeiramente característico da própria televisão.

Os trabalhos que Glauber fez para a televisão (outros podem ser analisados), não são de forma alguma apenas um auxílio para um cineasta. Eles documentam como os princípios do cinema moderno são aplicados na TV. Cinema e televisão são

assim, esteticamente meios complementares, muito mais do que concorrentes, e se mostram visíveis principalmente nos trabalhos de diretores que trabalharam para ambos.

## Bibliografia

- Adachi-Rabe, Kayo (2005): *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*, Münster: Nodus.
- Böhm, Gottfried (2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin: Berlin University Press.
- Cavell, Stanley (1984): «The fact of television», em: *Themes out of School*. San Francisco: North Point.
- Comolli, Jean-Louis (1998): «Der Umweg über das <direct>», em: Hohenberger, Eva (org.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8.
- Deleuze, Gilles (1991): *Kino 2. Das Zeit-Bild*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Engell, Lorenz (1992): *Sinn und Industrie*, Frankfurt a.M.; New York: Campus.
- Engell, Lorenz (2005): *Bilder des Wandels*, Weimar: VDG.
- Fahle, Oliver (2006): «Passos rumo a uma teoria da imagem da televisão», em: Guimarães, César / Leal, Bruno Souza / Mendoza, Carlos Camargos (eds.): *Comunicação e experiência estética*, Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 190-208.
- Ishaghpour, Youssef (1996): *Le cinéma*, Paris: Flammarion.
- Lüdeking, Karlheinz (2006): *Grenzen des Sichtbaren*, München: Fink.
- Luhmann, Niklas (2005): *A Realidade dos meios de comunicação*, São Paulo: Paulus.
- Machado, Arlindo (2000): *A televisão levada a sério*, São Paulo: Senac.
- Mota, Regina (2001): *A épica eletrônica de Glauber. Um estudo sobre cinema e TV*, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Schanze, Helmut (1998): «Der Neue Deutsche Film oder: Das Surren der Arriflex. Über einige Widersprüchlichkeiten der Filmästhetik im Zeitalter der Television», em: Roloff, Volker / Schanze, Helmut / Scheunemann, Dietrich (org.): *Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens*, München: Fink, pp. 66-68.
- Schulte, Christian / Siebers, Winfried (eds.) (2002): *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Williams, Raymond (1975): *Technology and Cultural Form*, London; New York: Schocken.
- Xavier, Ismail (2001): *Cinema brasileiro moderno*, São Paulo: Paz e Terra.